

Al fondo de lo desconocido:
Un episodio en la vida del pintor viajero,
de César Aira

Mariano García

Los viajes en el macrotexto

Los viajes atraviesan prácticamente toda la obra de César Aira (Coronel Pringles, 1949), constituyéndola como tal desde sus inicios. Ya en su primera novela, el “viaje dialéctico” y vanguardista de *Moreira*, se repiten las andanzas del famoso gaucho fugitivo de Eduardo Gutiérrez en un pastiche que quiere ubicarse discursivamente en las antípodas del tipo de narrativa llana de los folletines, mezclando al borde de lo incomprensible voces del psicoanálisis y del marxismo mientras se avanza lentamente por el monótono paisaje del campo bonaerense.

En *Enma, la cautiva* se trata de colocar a una mujer de ilustre prosapia nominal (entre las Emmas de Flaubert y de Borges) en medio de los indios, planteando las alternativas de cierto nomadismo y cierto sedentarismo producto de una serie de no aventuras en la desasosegante extensión de las pampas. Sin embargo el primer punto de vista en esta novela no es, como en *Moreira*, el de un nativo, sino el del ingeniero francés Duval, a quien “las visiones del viaje” dan “un brillo perplejo a sus ojos azules” (15) y que considera que “aquellos cambios de color en el cielo y las transformaciones de las nubes [...] podrían servir de materia a una especie de novela, siempre y cuando el autor se atuviera al realismo más riguroso” (21), premisa con la que en cierta medida cumple esta misma novela. En “El vestido rosa” la prenda del título sirve como motivación (si utilizamos la palabra en el sentido que le da Victor Shklovski)¹ para que el narrador pueda relatar un

1. Aunque sería más pertinente aún hablar de “enhebrado”, para atenernos a una imagen

largo viaje hecho no sólo de distancia sino de tiempo,² nuevamente en las extensiones de la llanura del campo argentino.

La intención de *Una novela china* es, a la manera del exotismo entendido por Victor Segalen, escribir sobre China sin los ojos sorprendidos de un viajero, sino como un chino más, alguien que siempre estuvo allí, para terminar encarnando la tautología del chino que viaja a la China cuando Lu Hsin decide visitar la gran muralla. Unas inocentes vacaciones familiares que implican un viaje a Embalse sorprenden la percepción adormilada de un padre de familia haciendo estallar un *kairos* en medio del rutinario *cronos* al que está acostumbrado.³ *Canto castrato*, con sus intenciones de novela histórica comercial, plantea un delirante viaje por el circuito europeo de los grandes teatros de ópera (Nápoles, Viena, San Petersburgo) y el más allá de lo *inverificable* donde siempre se puede practicar un poco de surrealismo *ante litteram*: la Rusia de Catalina la Grande, sumando algún que otro pastiche de uno de nuestros paradigmas en literatura de viajes, aquellos de Domingo F. Sarmiento. *El volante* sigue explorando las posibilidades del exotismo, de quien Aira retiene también la ineludible lección del Borges de “El escritor argentino y la tradición” con Gibbon y el Corán y sus camellos, y allí el viaje es propiamente literario ya que se trata de la *narración de una narración* que transcurre en la exótica India de las novelas de aventuras, precisamente a la manera de “El acercamiento a Almótasim” de Jorge Luis Borges.⁴

El viaje del escritor “César Aira” con una beca a Polonia para comenzar una “vida nueva” es en *El llanto* una experiencia que termina resultando funesta y donde el relato sólo avanza a partir de su regreso a la Argentina. En *La costurera y el viento* el viaje está deter-

de costura más afin con el vestido del título, y que asimismo podemos encontrar en “El arte como artificio” del citado Shklovski.

2. El tiempo en Aira, quien en esto sigue a William Berkeley, es producto de un cálculo de distancias.

3. “...*cronos* es el «tiempo que pasa» o el «tiempo de espera» —el cual, según el Apocalipsis, «no será más»— y *kairos* es la estación, un punto en el tiempo lleno de significado, cargado de un sentido derivado de su relación con el final. [...] el Fin cambia todo y produce, en lo que en relación con él es el pasado, estas estaciones, *kairoi*, momentos históricos de significación intemporal” (Kermode, 47). Véase *The Sense of an Ending* de Frank Kermode para una discusión amplia sobre estas dos nociones de temporalidad.

4. Ya que, como suele ocurrir en Borges, sus ficciones son una puesta en obra de sus ensayos, como en este caso.

minado por una imperiosa angustia: la de la costurera Delia Siffoni, que persigue por las rutas patagónicas un camión que, según cree ella, lleva a su hijo encerrado, y tras ella avanza toda una caravana de personajes obligados a hacer el viaje por muy diversas circunstancias. *La serpiente* es el viaje fantástico a un mundo posible, Dinosaur City, durante una función de evangelistas brasileños en un ex cine de Flores, así como la zona aledaña de Arboleto en *La mendiga* es un bosque encantado de cuento de hadas al que se llega en tren. *La villa* es en cambio el viaje no a un mundo posible sino a uno verdadero pero desconocido: la villa del bajo Flores a la que llega Maxi siguiendo a unos cartoneros. En *El juego de los mundos* padre e hijo viajan por los planetas y dimensiones con los que entran en contacto a través de un juego de computadora. Un viaje a Francia —uno de tantos— es la excusa para publicar los *Fragmentos de un diario en los Alpes* sólo para llevar a cabo el inventario y la descripción de una casa. “Taxol” es el pesadillesco viaje en taxi con un conductor que relata sus fantasías sádicas mientras lleva a su pasajero, el narrador, a visitar a un amigo moribundo. La lista desde luego es susceptible de extensión aunque queda claro, mediante estos ejemplos, que César Aira ha combinado una amplia gama de posibilidades relacionadas con el viaje, no sólo desde las circunstancias que lo determinan, sino del viaje en sí y su “regreso”, su “vuelta”, ya que muchas veces el regreso no coincide con el fin de la narración, del mismo modo en que no siempre el comienzo del relato es el comienzo del viaje.

También fuera de la ficción el viaje es un tema que Aira aborda con interés, como quien estudia una de sus herramientas de trabajo. Aira cifra en gran medida su poética, tal como la explica en “La innovación”, bajo la divisa baudelaireana de la “invitación al viaje”: “al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”.⁵ Asimismo en “Dos notas sobre Moby Dick” y en “El viaje y su relato” podemos encontrar reflexiones tan ligadas al tema del viaje como las que plasma en “Exotismo” o en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*.

5. De hecho se trata del verso final del poema “Le voyage”, último de la sección “La muerte” de *Las flores del mal*. En la estrofa final el yo lírico se dirige a la Muerte en los siguientes términos: “Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”. El viaje, ya como descubrimiento de mundos, ya como repetición y hastío, ya como revelación personal o interpersonal, constituye uno de los temas privilegiados de este poemario.

Este último título, referencia u homenaje transparente a su admirado Raymond Roussel, también nos recuerda que a Aira le interesan escritores que fueron grandes o curiosos viajeros, desde el viaje al fondo de lo desconocido que pauta el fin de la carrera de Arthur Rimbaud como poeta,⁶ hasta la vuelta al mundo de Raymond Roussel, que prefería no salir de su camarote mientras lo hacía, pasando por la “significación” de Victor Segalen, autor del *Viaje al país de lo real*, así como de la complementaria e inasible *René Leys*. Aira también ha traducido libros de viaje, como la relación de Benjamin Franklin Bourne, *Cautivo en la Patagonia*, o la de Ignacio Rickard, *Viaje a través de los Andes*, amén de realizar atentas lecturas de literatura análoga, desde Alfredo Ebelot hasta Charles Darwin, que impregna tantos aspectos de *La liebre*.

El viaje, entonces, está siempre presente porque “los viajes [...] eran un relato antes de que hubiera relato: ellos sí tenían principio y fin [a diferencia del continuo de la vida rutinaria], por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada –lo que permitía inventarlo todo–. A partir de entonces, el viaje sirvió de metáfora y modelo para todo relato, y todos tuvieron un principio y una final, que es casi todo lo que deben tener” (“El viaje y su relato”, 1).

El viaje es un modelo de la narración y la narración, metáfora de todo viaje.⁷ A partir de una premisa tan sencilla como evidente, Aira estructura sus ficciones y sus reflexiones, que aparecerán plasmadas en dos de los títulos más interesantes de su producción, si bien vale tener en cuenta que él mismo no necesariamente se adapta a este esquema. Si aplicamos el procedimiento de Aira de la “huida hacia adelante” (cf. “Ars narrativa”) vemos que también vale para su concepción de los viajes. Su literatura no admite “Orfeos desobedientes” (*Un episodio...*, 30), ni presumiblemente tampoco mujeres de Lot o lo que sea que implique detenerse y volver o mirar atrás.⁸ El procedimiento

6. Además del texto “El abandono”, introducción a un curso sobre Rimbaud que dictara Aira en el Centro Cultural Rojas, hay una interesante reseña por él firmada de la biografía *Rimbaud en África* de Charles Nicholl, aparecida el sábado 13 de abril de 2002 en *Clarín*.

7. Es importante señalar que Aira considera, igual que Benjamin en su ensayo “Der Erzähler”, el viaje como una matriz constitutiva de las narraciones: el viajero es el que sobrevivió para contar el cuento, y por ello, un narrador por derecho propio.

8. El procedimiento de la “huida hacia adelante” implica “seguir escribiendo, [...] que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir” (“Ars narrativa”,

de la “huida hacia adelante” significa de por sí un viaje (el viaje del acto de escribir y la decisión de escribir de ese modo) pero no su obligatorio o necesario regreso: en casi ninguno de los ejemplos mencionados podemos hablar de un regreso. Acaso porque internarse en lo desconocido no garantiza la vuelta. No obstante la vuelta es parte necesaria del relato de viaje porque demuestra que uno sobrevivió para contarlo. Y para Aira la escritura no es otra cosa que la expresión de la supervivencia.

Dos viajeros decimonónicos

Se ha escrito ya mucho sobre *La liebre*, el libro más famoso de la producción de César Aira y que todavía se sigue reeditando. Resumen quintaesenciado de lo que podríamos llamar los relatos de viajeros ingleses del siglo XIX en la Argentina, *La liebre* cuenta la expedición del naturalista inglés Clarke, cuñado de Darwin, que viaja al sur acompañado por una escolta que le ofrece Juan Manuel de Rosas, a fin de encontrar un supuesto “eslabón perdido” de la evolución: la liebre lebigbrieriana. Ello pondrá a Clarke en contacto con los indios de Cafulcurá, con las costumbres de locales como Gauna o Carlos Álzaga Prior, pero más importante aún, el viaje le permitirá recuperar a su novia perdida y develará su pasado de niño expósito, en una serie de reconocimientos en cadena que sintetizan el aspecto paródico y el pastiche estructural que sostiene el relato.

El viaje no le permite a Clarke encontrar la liebre que busca (en el caso de que ésta exista, ya que la liebre en la novela es signo de tantas cosas que por consiguiente se vacía y no expresa nada, como el lenguaje absurdamente polisémico de los indios) y que eventualmente ayudaría a iluminar un aspecto clave de la teoría de la evolución, pero en cambio, y sin proponérselo, ilumina de manera sorprendente una individualidad, la suya, al encontrar una pieza faltante del rompecabezas de su pasado de niño huérfano. Si bien también aquí la peripecia se interrumpe sin comentarios epilogales por parte del narra-

passim). Pero para poder avanzar, y que todo no se termine demasiado pronto, es necesario hacer las cosas “no tan bien” o, mejor, directamente mal, tal como también lo propone en su ensayo “La innovación”. El procedimiento de no corregir se explica en virtud de la “ley de los rendimientos decrecientes”: o sea que lo que no salió bien de entrada irá saliendo peor en sucesivos intentos.

dor, queda claro que el viaje al fondo de lo desconocido redundante, en este caso, en la revelación, el conocimiento más profundo de la propia individualidad, tal como lo expresa metafóricamente Baudelaire en su ya mencionado “viaje”.

Para Sandra Contreras (2002) *La liebre* “se singulariza muy especialmente en el ciclo pampeano de Aira: no sólo se trata allí de la perspectiva extranjera del viajero inglés sino también y fundamentalmente de la perspectiva de un *narrador-traductor*” (59), para agregar que es en esta novela donde cristaliza el exotismo de Aira en su versión etnográfica, algo que viene muy a propósito de Clarke si consideramos, junto con Michel de Certeau, que el relato de viajes etnográfico opera una hermenéutica del otro, un retorno de uno mismo a uno mismo por la mediación del otro, a través de la dinámica y la economía de la traducción (59).

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el autoconocimiento que busca Rugendas no pasa por aspectos personales de su vida —de hecho no existe una vida privada de Rugendas, tal como él mismo se queja en un momento— sino de su arte:

Si bien la etapa más elaborada fue la mexicana, y las selvas y montañas tropicales constituyeron su temática más característica, el objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte... (*Un episodio...*, 10)

El objetivo de la narración de Aira, por su parte, será desarrollar las instancias de ese “objetivo secreto”, en tanto que mi propio objetivo, a la luz de la *Poética de los libros de viajes* de Sofía Carrizo Rueda, será plantear la novela de Aira como una traducción al lenguaje y a las modalidades del procedimiento de los relatos de viajes.⁹

A partir de estas premisas intentaremos entonces determinar hasta qué punto se cumple con éxito la traducción de ciertos elementos genéricos de los relatos de viajes en la novela que nos ocupa.

9. Remito a la definición de Sofía Carrizo Rueda ya citada en este mismo volumen (pp. 78-79) en nuestro trabajo sobre Eduardo Gutiérrez.

Viaje y procedimiento

En esta breve aunque concentrada novela, Aira escenifica el “episodio” del título pero utiliza un tratamiento discursivo que favorece la presencia del narrador, haciendo prevalecer la dicción, o el *telling*, por sobre la presentación directa o dramática de los hechos, a la manera, precisamente, de una crónica o relato de viajes no ficcional. Es cierto que la materia que informa al relato es en parte real, acaeció, y que los magníficos cuadros de Rugendas atestiguan su paso por el mundo *real*, pero no es menos cierto que el “episodio” del accidente le permite desplegar a Aira toda su batería surrealista y establecer así un juego de anacronismos: “En los detalles, a su vez, se recuperaba lo extraño, lo que cien años después se llamaría «surrealista», y que en aquel entonces era la «fisionómica de la naturaleza», vale decir el procedimiento” (76). Podemos hablar, por lo tanto, de un continuo *travestimiento* del discurso no ficcional de los relatos de viaje al discurso ficcional de la literatura de viajes. Si no prevalece una mimesis que intenta presentar los hechos como reales (reemplazada por la conspicua diégesis del narrador), hay en cambio una mimesis en cuanto *imitación* discursiva del relato de viajes.

En la forma más aparente, desde la disposición tipográfica de los largos párrafos, la ausencia total de líneas de diálogo, la narración “continua”, como dijimos, la prosa ofrece un verosímil de crónica o relato de viaje que servirá bien a sus fines al encontrar una serie de disonancias de contenido que acompañarán la búsqueda ilusoria, por parte de Rugendas, del “procedimiento”, aportando a cada paso un comentario muy entrelazado entre el *ars narrativa* de Aira y el *ars pictorica* de Rugendas. ¿Estamos entonces ante un caso de *ut pictura poesis*? Aira intenta poner en palabras el relato sin palabras del viaje de Rugendas, cuyo lenguaje no es otro que el de la pintura: así como Aira tuvo en cuenta para *Enma, la cautiva* y *La liebre* a los viajeros ingleses y franceses y sus respectivos relatos, esta vez se plantea el lenguaje de la pintura como relato de viaje.¹⁰ Rugendas también es, a fin de cuentas, un sobreviviente, y un sobreviviente ejemplar.

10. Como dijimos en nuestro trabajo sobre *Un viaje infernal* de Eduardo Gutiérrez, se puede hablar de un “sistema alemán”, paralelo al inglés y al francés, compuesto por Schmidl-Humboldt-Rugendas. El texto fundamental de Schmidl, vale recordarlo, llevaba imágenes que se siguen reproduciendo hasta hoy por haberse constituido en un tipo de iconografía irremplazable. En el caso de Humboldt hay una convivencia de texto e imagen y en Ru-

El texto comienza de manera convencional presentando a los antepasados de Rugendas, como si lo que estamos a punto de leer no fuera otra cosa que un esbozo biográfico, para explicar, de alguna manera, determinados procedimientos de pintura muy específicos como los que utilizaban los pintores de batallas, que son paulatinamente reemplazados por los pintores viajeros una vez que se decreta el “siglo de la paz” tras Napoleón. Johann Moritz Rugendas es educado como pintor de batallas pero “debió reconvertirse sobre la marcha” (9), detalle harto significativo pues el largo epílogo del libro presentará a Rugendas fascinado ante la posibilidad de captar con el pincel un malón y sus diversos esplendores de la lucha entre indios y blancos. Rugendas cambia entonces de procedimiento, que es a su vez el procedimiento de Alexander von Humboldt: la fisionómica de la naturaleza, que pretende *integrar* todas las imágenes posibles que se puedan captar de un entorno mediante sus rasgos característicos o “fisionómicos” (esto lo había tomado Alexander von Humboldt de Johann Caspar Lavater, con lo cual podríamos deducir que el procedimiento de Humboldt en pintura es un análogo del procedimiento de Honoré de Balzac en literatura; con ello quiero subrayar que cuando se habla de Aira no tarda en aparecer en algún momento Balzac).

La importancia de lo biográfico en esta obra (no sólo por la extensión que ocupa sino por la posición privilegiada del comienzo del relato) nos debe hacer recordar que en el caso de los libros de viajes la intertextualidad aparece potenciada “ya que una característica de su construcción es que se articula sobre una serie de rasgos suministrados por otros géneros” (Carrizo Rueda, 29). En la Edad Media, por ejemplo, algunos de estos géneros eran, entre otros:

Guías y portulanos, crónicas, tratados considerados de carácter científico como la *Historia Natural* de Plinio, literatura doctrinal, biografías, relatos de otros viajeros, relatos de aventuras caballerescas, *novellas*. (29)

Haciendo gala entonces de una duplicación genitiva de intertextualidad, Aira comienza su traducción apelando a uno de los géneros

gendas sólo imagen (aunque en el libro de Aira el narrador se explaya sobre los textos que se agregaban a los dibujos de Rugendas, 16-17). En resumen, ¿hay en el “sistema alemán” un progresivo despojamiento del texto en virtud de la imagen?

que absorbe

tor para explicar las particularidades de dos géneros pictóricos: la ilustración de batallas y la ilustración de viajes.

Tras esta presentación de Rugendas como "pintor viajero" el narrador nos habla de sus dos importantes viajes a América, de los cuales es el primero el que constituirá propiamente la materia del "episodio": el viaje comienza en Chile con la intención de pasar a la Argentina contra los consejos de Humboldt, para quien la topografía tan alejada de la franja tropical era una pérdida de tiempo:

Sólo en los trópicos se encontraba el exceso necesario de formas primarias para caracterizar un paisaje. En la vegetación, Humboldt había reducido estas formas primarias a diecinueve; diecinueve tipos fisionómicos, cosa que no tenía nada que ver con la clasificación lineana, que opera con la abstracción y el aislamiento de las variaciones mínimas. El naturalista humboldtiano no era un botánico sino un paisajista de los procesos de crecimiento general de la vida. Ese sistema, a grandes rasgos, constituía el "género" de pintura que practicó Rugendas. (13-14)

Esta apreciación nos coloca por un lado en un registro distinto al que generó una importante corriente de la teoría literaria del siglo XX (las funciones de Vladimir Propp, que se basó en el procedimiento de Linneo) pero sobre todo da peso a la inevitable analogía que se plantea a lo largo de todo el texto frente a la actividad de Rugendas: la captación o registro "objetivo" digna de la fotografía (recordemos que se habla de un "objetivo" secreto de Rugendas). De hecho, tras el accidente, Rugendas se verá obligado a usar una mantilla negra que le da el aspecto de los primeros fotógrafos que debían ocultarse su cabeza bajo un paño oscuro, y el propio narrador asimila el procedimiento a las funciones que años después cumplirá la fotografía, es decir, una función eminentemente documental que no necesariamente excluye una dosis de arte, como también puede suceder en los relatos de viajes. De cualquier forma no podemos dejar de advertir que la interpretación que hace Rugendas del paisaje es producto de una mirada que responde a su clientela europea; Aira retraduce esa mirada para nosotros, argentinos de fines del siglo XX.

Rugendas parte entonces en 1837 de San Felipe de Aconcagua (Chile) junto a su fiel amigo, el pintor alemán Robert Krause. Krause, como tantos relatos a la sombra del Quijote, oficia como *ficelle*, como interlocutor, como reflejo sano pero mediocre de su admirado ami-

go, establece un principio de perspectiva dialéctica pero sobre todo, creo, instala el factor sentimental del relato. Krause, que sufre a cada instante por Rugendas, orienta con su perspectiva la respuesta del lector a los padecimientos de su genial acompañante y aleja definitivamente el texto de una posible relación no ficcional. También Krause le sirve a Aira para demostrar (por si cabían dudas al respecto) que el hecho de valerse de un procedimiento no asegura un resultado satisfactorio. “[Rugendas] trataba de pensar que en la pintura de género el talento no era necesario, ya que todo se hacía según un procedimiento, pero el hecho era que los cuadros de su amigo no valían nada” (16). Pero Krause instala la dimensión puramente ficcional al permitir una oscilación de puntos de vista (el suyo, el de Rugendas y el del narrador) y al vehiculizar una plausible identificación del lector con Rugendas *a través* de la mirada compasiva de Krause.

A continuación se despliega una descripción de la cordillera, una de las muchas descripciones que abundan en este relato, y que revisiten importancia para uno de los efectos totales de la narración: la amplificación y distorsión de la capacidad perceptiva de Rugendas después de su accidente impondrá al régimen descriptivo del texto una serie de alteraciones análogas.¹¹ También, naturalmente, establece un diálogo entre el “relato” que comienza a hacer Rugendas con sus pinturas y el tipo de descripciones naturales que abundan en los relatos de viajeros ingleses frente a la extrañeza que les producen estas geografías. Por entonces, aclara el narrador:

Rugendas había iniciado una práctica novedosa, la del boceto al óleo. Esto constituía una innovación, que la historia del arte ha registrado como tal. Sólo unos cincuenta años después los impresionistas lo practicaron de modo sistemático [...]. Mal visto, se lo consideraba un procedimiento de chapucería. Y lo era, en buena medida, pero tenía como horizonte una transvaloración de la pintura. (21)

Una vez más encontramos asociado el método de Rugendas con una disciplina posterior (el impresionismo), además de quedar aquél muy cerca del propio método de Aira, sumado a los ecos nietzscheanos de la “transvaloración de todos los valores”, aunque sea en pintura; en

11. En *Los misterios de Rosario* su protagonista Alberto Giordano percibe desde el comienzo la realidad grotescamente alterada a causa de la abstinencia de una droga, la proxidina.

resumen, una forma protovanguardista que sin embargo no alcanza a satisfacer las ambiciones de Rugendas, a pesar de constituir una "innovación" que nos vuelve a remitir al propio Aira.

Con la llegada a Mendoza se produce finalmente la descripción de la ciudad, tan común en los relatos de viajes de todas las épocas, propiciando lo que propiamente conocemos como elementos de un modelo de relato de viaje: "c) elementos de las descripciones encaminados fundamentalmente a aspectos de la vida social, tratando de dejar al descubierto algunos de sus mecanismos. d) Actitud reflexiva ante estos hechos que desemboca casi siempre en consideraciones morales" (Carriazo Rueda, 163), son algunas de sus características. La estadía en Mendoza resulta deliciosa a los viajeros en virtud de sus hospitalarios anfitriones, y un frustrado Rugendas se queda con las ganas de retratar un terremoto, tanto como un malón. Aquí el texto se distancia formalmente de cualquier mimetismo con el relato de viajes: nosotros como lectores podremos comprobar el fulminante éxito de las plegarias atendidas, aunque algo diferidas, de Rugendas. En el caso de una narración no ficcional, la repetición o anticipación de patrones, las "temibles simetrías", son imposibles, y de hecho su ausencia es lo que permitirá constatar su calidad de relato no ficcional. Del mismo modo este texto, por sus aspiraciones estéticas, incluye indicios muy sutiles de inversión u orden trastocado (flores que brotan de raíces, árboles que crecen al revés en techumbres de roca) que se actualizarán a partir del accidente de Rugendas y que adensan el paradigma de travestimiento que domina en el texto. En ese sentido, las "situaciones de riesgo narrativo" recaen sobre el texto mismo en lugar de hacerlo (como sucedería en un verdadero libro de viajes) en un horizonte de expectativas relacionado con el contexto de la sociedad receptora: el texto no pretende informarnos que en la cordillera puede haber plantas que crecen de arriba para abajo, sino que eso nos sirve para establecer la dinámica de trastrocamientos sucesivos que operan en el texto.

Por fin emprenden el anhelado viaje hacia Buenos Aires siguiendo la huella de las monumentales carretas interpampeanas, que despiertan gran curiosidad en Rugendas. Los viajeros, para desdén del baquiano que los guía, creen estar en la pampa cuando aún no han atravesado San Luis, y, como sucede en los relatos de Joseph Andrews o de Francis Bond Head, no conciben que pueda haber algo más llano que la llanura por la que van atravesando.

A partir de entonces se establece una secuencia de acontecimientos encadenados que derivan en el accidente: descubren que el camino es-

tá extrañamente árido; el baquiano comprende que ha pasado una voraz manga de langostas; los caballos se ponen muy nerviosos porque no tienen nada para comer; el baquiano duda y parece perdido; Rugendas propone separarse y parte finalmente a caballo hacia el sur mientras se prepara una tormenta. Rugendas percibe extrañado que el aire se ha vuelto gris (como en el oxímoron miltoniano, se habla de "oscuridad visible", 37) y de inmediato se desencadena la tragedia: cae un primer rayo que electrocuta a Rugendas y al caballo, y luego otro más (lo cual, de paso, posibilita una impresionante descripción surrealista del episodio; de hecho, el episodio y sus derivaciones no son más que una concentración y dispersión surrealistas). Una vez que el caballo reacciona lleva arrastrando a Rugendas, que ha quedado enganchado del estribo, y solo a la mañana siguiente es encontrado por Krause, que ve que su amigo tiene la cara hecha pedazos. Es atendido de emergencia en San Luis, pero a pesar de la cirugía no sólo queda convertido en un monstruo sino que una terminación nerviosa expuesta genera una serie de grotescos movimientos involuntarios en los músculos de su rostro. Sólo la morfina le permite tolerar el dolor (37-44).

Rugendas entra en una deriva alucinatoria que no obstante constituye ese "punto equidistante", ese "centro imposible" que buscaba, aunque no esperara encontrarlo bajo esa forma pánica. Vemos cómo cambia el estatuto de las descripciones a partir de la percepción alterada por la morfina y por su propia transformación:

Los abismos tenían abismos a su vez, y de los subsuelos profundos se alzaban árboles como torres. Veían abrirse flores chillonas, grandes o chicas, algunas con patas, algunas con riñones redondos de carne de manzana. Los cursos de agua contenían moluscos asirena-dos, y surcaban el fondo, siempre contra la corriente, legiones de salmones rosados del tamaño de terneros. El verde muy oscuro de las araucarias se cerraba en negros de terciopelo o se abría a paisajes de altura que siempre parecían cabeza abajo. (57-58)

Una vez más el relato se aleja deliberadamente de un verosímil de libro de viajes al pautar, gracias a la percepción alucinada de Rugendas, el viaje como una experiencia puramente subjetiva: aquí el relato es en tercera persona pero privilegia gradualmente la subjetividad alterada del protagonista, mientras que en un libro de viajes la primera persona tiene la presunta responsabilidad de transmitir información con toda la objetividad posible. La rigidez en la dilatación de sus pupilas instala una suerte de expresionismo natural por el cual Ru-

gendas también logrará una captación no humana de los indios cuando se produzca el malón. En síntesis: a menor fidelidad al referente, mayor densidad estética.

Las inscripciones de la experiencia

Un episodio en la vida del pintor viajero trabaja sobre dos posibles planos de registro de la experiencia; en principio un tipo de registro neutro, informativo, pero susceptible de arrebatos inesperados de belleza. Por un lado el plano evidente de la pintura de Rugendas, alegoría, si se quiere, no sólo del procedimiento escriturario de Aira sino de todo procedimiento (impresionismo, expresionismo, surrealismo), productivamente tironeado entre el automatismo y el talento personal, entre la objetividad y la expresión de un individuo. Rugendas, obligado a documentar la naturaleza, tiene la inquietud personal de dar *algo más* que la mera información: el centro imposible, y no este o aquel extremo. Del mismo modo se insiste mucho en el texto con las cartas de Rugendas, y la escritura que acompaña a los bocetos. En cuanto a las cartas se dice:

Al escribir, pretendía lograr una sinceridad absoluta. El razonamiento era éste: si daba el mismo trabajo, en principio, decir la verdad y mentir, ¿por qué no decir la verdad, sin blancos ni ambigüedades? Aunque más no fuera como un experimento. Pero era más fácil decirlo que hacerlo, en especial porque en este caso hacer era decir. (54)

Así se dramatiza en forma discreta la tensión que recorre el quehacer de Rugendas: su obligación de decir la verdad entra en conflicto con la de ocultar o embellecer ciertos aspectos de lo ocurrido, por ejemplo a su hermana, o la de exagerar el episodio a sus corresponsales chilenos. En cuanto a la combinación de texto e imagen¹² se nos dice:

El texto [*Voyage pittoresque dans le Brésil*, con famosas litografías basadas en Rugendas y algunas de él mismo] había parecido un acompañamiento de las imágenes; pero lo que no había visto enton-

12. Aspecto recurrente en toda la narrativa de César Aira, notablemente en *El bautismo*, *La trompeta de mimbre*, *El juego de los mundos*. Esta recurrencia tendría tal vez sus orígenes en la influencia de Copi, dramaturgo, narrador y dibujante de tiras cómicas a quien Aira le dedicó uno de sus mejores ensayos.

ces, y empezaba a ver ahora, era que por considerarlo un acompañamiento, o un complemento, lo estaba separando de la parte “gráfica”. Y la verdad, tal como ahora se le aparecía, era que todo formaba parte de lo mismo. (55)

Se produce una identificación entre la pintura y el texto que nos sirve para comprender que el propio texto que leemos –basado, a juzgar por las diversas menciones, en la correspondencia de Rugendas– es también producto de una tensión que no quiere resolverse entre la mejor manera de contar el episodio de Rugendas en un plano referencial informativo y el necesario alejamiento que determine que el relato sea novelesco o ficcional y no una mera crónica. “Rugendas debería haberse transportado por los aires, como un Inmortal, de lo conocido a lo desconocido. Psíquicamente, lo hacía todo el tiempo” (57). Al mismo tiempo la analogía de la pintura parece amoldarse en forma inmejorable a las características de los relatos de viajes: protagonismo de la descripción, orden de coexistencia (espacial) antes que de sucesión (temporal), anulación de la tensión que provoca la obligación de un desenlace.

Para Aira “el mito de lo nuevo se forma [...] sobre una transmutación del quantum de realidad” (“La innovación”, 28), tal como lo hace Baudelaire con su “mantra del innovador” ya mencionado. Como especifica Aira: lo nuevo se “encuentra”, no se busca (así le sucede a Rugendas), y a lo nuevo “se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido [...]. El idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible” (28). La preocupación por lo “incomprensible”, a lo que Aira le dedica un artículo, aparece en las instancias finales del relato sobre Rugendas, donde todo lo que éste y Krause ven sobre el despliegue del malón resulta casi tan incomprensible como la presencia de ese ser deforme con la cabeza tapada, que es Rugendas, instalándose entre el fogón que hacen los indios para sentarse a comer, aceptando con un recelo atávico la presencia inquietante, *desconocida*, de ese ser que, no obstante, también puede darse por sentado. “Debemos salir a la busca de lo monstruoso, lo que nos aterre y repugne, y se nos escapa siempre, porque es multiforme, mutante, inasible, inconcebible [...]. A lo bueno no se lo busca: se lo ha encontrado. Buscamos lo malo, y encontramos lo nuevo” (30). Lo desconocido bajo la forma de la monstruosidad sale al encuentro de Rugendas, propiciando un proceso de *monstruificación* muy característico de la narrativa aireana y que constituye el *punto de epifanía* por el cual el ser normal necesariamente se aleja de los demás en una torsión grotesca, es ver-

dad, pero a través de la cual ya se está haciendo arte. De modo que la isotopía de la transformación y de la traducción (como forma de transformación) se aplica al objeto percibido y al sujeto perceptible: el sujeto es transformado y transforma a la vez que traduce.

Junto con todo esto, dentro de la dramatización de las posibilidades de la forma (la *deformidad* de Rugendas, la *morfina* que lo alivia sin reconstituirlo) se despliega una abigarrada serie de consideraciones filosóficas relacionadas con el fragmento y la totalidad, la repetición y la diferencia, lo fluido y lo continuo, las inclusiones y los pliegues (el “capullo negro” del mantillón con que se tapa la cara, las metáforas de los biombos), que establecen una comunicación del relato con algunas de las preocupaciones filosóficas y teóricas del autor, apartándose en parte de la experiencia propiamente dicha de Rugendas para inscribirse, con una voz reconocible, dentro del corpus característico de Aira.

Por lo pronto podemos decir, junto con Sandra Contreras, que, “ubicado antes de la constitución del Estado, antes de la instauración unívoca de la ley escrita, el desierto decimonónico de Aira es de algún modo el desierto de la etnología: los relatos que atraviesan la pampa del siglo XIX (*Ema, la cautiva, El vestido rosa, La liebre* [y *Un episodio...*, posterior al libro de Contreras]) la configuran como un espacio donde la fábula nace y prolifera, se reproduce y multiplica” (104).

Es en el viaje por la pampa, para Contreras, donde el procedimiento del viaje se muestra funcionando a pleno, en su doble faz: como un dispositivo genealógico del relato, también como un dispositivo óptico para volver a mirar lo propio (101). Ahora bien, “si la transfiguración de los puntos de vista es uno de los procedimientos básicos del continuo —el que asegura el pasaje no sólo entre los relatos dentro de la novela sino también entre las novelas dentro de la obra”, es evidente que en *Un episodio...* se dramatiza el cambio brutal de un punto de vista, aquello que junto con Northrop Frye podríamos llamar “metanoia”.¹³ La mirada etnográfica y formularia de Rugendas es transfigurada por la irrupción del azar, es una mirada mediante la que el espacio inter-

13. “La forma de vida se describe desde el principio como *metanoia*, palabra traducida como «arrepentimiento» en la [versión autorizada de la Biblia], lo cual sugiere una inhibición moral del tipo «deja de hacer todo lo que te gusta». Sin embargo, el significado primario de la palabra es «cambio de punto de vista» o «metamorfosis espiritual», una visión aumentada de las dimensiones de la vida humana.” La metanoia que considera Frye (578) es el paso del Antiguo al Nuevo Testamento.

viene en su vida personal, provocando un profundo cambio de perspectivas que puede ilustrar, por ejemplo, la necesidad que de pronto tiene Rugendas de bautizar al caballo antes anónimo con quien compartió el accidente.

El exotismo, según Aira, es el dispositivo para generar la mirada. Rugendas, en un principio, es el artista que se maneja aceptablemente dentro de las convenciones exotistas, si bien la desobediencia al maestro Humboldt pauta su intención de ir más allá, de prolongar la mirada que funda el exotismo en un *non plus ultra* desconocido. Es entonces cuando la experiencia real, la objetividad y el documentalismo necesariamente apelan a la ficción, pues “el género exótico proviene entonces de esta colaboración de ficción y realidad, bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción” (“Exotismo”, 74). Con lo cual queda suspendida para nosotros la pregunta genérica sobre el texto: ¿se trata de un relato de viajes o de una novela exotista? Si apelamos a algo tan característico en la narrativa aireana como la hibridación, podemos responder entonces que, genéricamente, la novela funciona en ambos planos, aunque alejándose deliberadamente de una forma y estructura de libro de viajes, por más que sepa mantener el tono de éstos.

Conclusión

Como en las anteriores novelas de lo que Sandra Contreras llama el “ciclo pampeano” de Aira, exotismo y etnografía conviven en *Un episodio...* para generar una reflexión acerca de la mirada del otro, el “gran otro” que constituye en nuestra literatura todo aquello que franqueaba el límite de la civilización y que estaba habitado por los indios. Así como en *Ema, la cautiva*, la sucesión del punto de vista de Duval, un ingeniero francés, y de Ema, una cautiva que ya lo ve todo con los ojos de los indios, permitía adensar las perspectivas de lo que en nuestra literatura es una matriz doble: la de los viajeros (ingleses, franceses, alemanes) y la de los locales, esta novela aparece en cambio como síntesis de todas las anteriores al operar sobre el personaje mismo esa duplicación de perspectivas en virtud del desdichado “episodio”.

Jugando con la tradición del género libro de viajes, que tantas páginas dedicó a nuestra geografía, la novela de Aira instituye su alejamiento genérico no sólo al presentar un primer y obvio desvío, el que resulta de tomar a un pintor y no a un escritor (aunque dentro de lo

que era el “viaje utilitario”, la escritura no significaba más que un aspecto secundario de otras actividades principales como la prospección, la minería, la ingeniería, etc., tal como sucede en menor medida con Rugendas), sino al multiplicar el punto de vista mediante las consideraciones de Krause, y sobre todo por su voluntad de postular la experiencia de Rugendas como una alegoría del procedimiento artístico, que de hecho el narrador mismo se ocupa de analogar al surrealismo, al impresionismo y a la fotografía. Si bien el narrador no renuncia a ciertos efectos verosimilizadores del género, como la descripción de la ciudad, la secuencia de descripciones de la naturaleza, en cambio, sirve como primer término de esa apódosis que será la naturaleza que capta la percepción completamente alterada de Rugendas a partir de sus dosis de morfina.

Dentro de una morfología de la literatura de viajes, este texto no sólo tematiza, como dijimos, ciertas tensiones morfológicas representadas por la deformidad de Rugendas (el precio de su innovación, el precio por deformar algunas características del género-padre de Humboldt, es su propia deformación) sino que establece un doble curso de traducción: la descripción de la traducción que hace Rugendas, como pintor, de texto a imagen en determinados libros de viajes, por un lado, y la traducción que hace Aira de algunos procedimientos de este género discursivo: predominio de lo descriptivo, información sobre sociedades, naturaleza y acciones de los personajes, estructura literario-documental. Al mismo tiempo aparecen voluntariamente aspectos ajenos al género: variación de puntos de vista y cambio de perspectiva de un mismo perceptor (metanoia) y la creación de clímax que no se resuelven en un desenlace “satisfactorio” o convencional, según la tendencia de Aira a rechazar los finales en virtud de que la fuerza quede impregnada en el proceso o desarrollo. Esta característica lo acercaría notablemente al problema de las situaciones de riesgo narrativo y sus desenlaces, con la salvedad de que en Aira el desentenderse de los finales no obedece a una intención de alejarse del *mythos* (entendido este término como narración con principio, desarrollo y desenlace) sino de subrayar el aspecto vanguardista que favorece el elemento de proceso por encima del arte comercial, que favorece el elemento de resultado (que Aira análoga al desenlace).¹⁴

14. Véase Alejandra Pizarnik y también “Best-seller y literatura”, *ABC cultural*, 1 de abril de 2000.

Para concluir, considero que *Un episodio...* constituye una valiosa síntesis (literal y figurada) de las previas novelas ambientadas en el “viajero” siglo XIX argentino publicadas por César Aira, y que a la vez representa el complemento ideal de su larga novela *La liebre*. Así como ambas entroncan en la tradición literaria argentina, retoman algunas obsesiones del autor, de las cuales una no poco importante es la pintura (en *La liebre* se trataba de la presencia de Prilidiano Pueyrredón y “Carlos Álzaga Prior”), si consideramos el peso con el que gravita sobre la producción de Aira la figura de Marcel Duchamp. Por otra parte el pliegue vida/obra, que se sintetiza en un “estilo”, coloca a *Un episodio...* en la “novela del artista” y en la serie de reflexiones que Aira ofreció a partir de sus ensayos sobre Copi y Alejandra Pizarnik entre otros. La doble matriz del relato esbozada por Walter Benjamin, representada por el nomadismo y el sedentarismo, encuentra aquí su punto equidistante a partir de ese principio de oxímoron que sugiere la frase misma “pintor viajero”: detención en el avance y avance en la detención.

Bibliografía

Obras de ficción de César Aira

- Moreira* (1972), Buenos Aires, Achával solo, 1975.
Ema, la cautiva (1978), Buenos Aires, De Belgrano, 1981.
 “El vestido rosa” (cuento) (1982), Buenos Aires, Ada Korn, 1984.
Canto castrato (1983), Buenos Aires, Javier Vergara, 1984.
Una novela china (1984), Buenos Aires, Javier Vergara, 1987.
La liebre (1987), Buenos Aires, Emecé, 1991.
Embalse (1987), Buenos Aires, Emecé, 1992.
El volante (1989), Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
El llanto (1990), Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
La costurera y el viento (1991), Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
Los misterios de Rosario (1993), Buenos Aires, Emecé, 1994.
La serpiente (1993), Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
La mendiga (1994), Buenos Aires, Mondadori, 1998.
Un episodio en la vida del pintor viajero (1995), Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
 “Taxol” (1996), Buenos Aires, Simurg, 1997.
El juego de los mundos (novela de ciencia ficción) (1998), La Plata, El Broche, 2000.
Fragmentos de un diario en los Alpes, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Ensayos y críticas de César Aira

Copi (1988), Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.

Nouvelles impressions du Petit Maroc, Saint-Nazaire, MEET, 1991.

"El abandono", *La Hoja del Rojas*, 39, Buenos Aires, septiembre, 1992.

"Exotismo", *Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, septiembre, 1993.

"Ars narrativa", comunicación leída en la Segunda Bienal de Literatura "Mariano Picón Salas", Mérida, septiembre, 1993.

"La innovación", *Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, abril, 1995.

"La nueva escritura", *La Jornada semanal*, México, 12 de abril de 1998.

"Lo incomprensible", *El Malpensante*, 24, Buenos Aires, agosto-septiembre de 2000.

"Dos notas sobre *Moby Dick*", *Babelia*, Madrid, 12 de mayo de 2001.

"El viaje y su relato", *Babelia*, Madrid, sábado 21 de julio de 2001.

Estudios críticos

CARRIZO RUEDA, S.M. (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.

CONTRERAS, S. (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

FRYE, N. (1988), *El gran código* (1981), Barcelona, Gedisa.

KERMODE, F. (2000), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press.

SEGALEN, V. (1989), *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, México, Fondo de Cultura Económica.

SHKLOVSKI, V. (1970), "El arte como artificio" (1917), en *Teoría literaria de los formalistas rusos*, México, Siglo Veintiuno.